

KATARZYNA LUKAS (GDAŃSK)

# Sprache – Gedächtnis – Architektur. Metonymische Präsenz und metaphorische Bedeutung im Roman *Austerlitz* von W.G. Sebald (2001)

## 1. Raumkonzepte und Gedächtnismetaphern im Kontext des *spatial turn*

Im Anschluss an die Horatianische Formel *ut pictura poesis* spricht man im heutigen kultur- und literaturwissenschaftlichen Diskurs von der Korrespondenz der Künste und von der Intermedialität der Literatur. Die Architektur scheint dabei allerdings – im Gegensatz etwa zur Malerei – nicht gerade dafür prädestiniert, in einen fruchtbaren Dialog mit Literatur zu treten. Sie weist kaum Gemeinsamkeiten mit der Wortkunst auf: Sie erzählt nichts, bildet keine Realität ab, ist mathematischen und technischen Richtlinien untergeordnet (vgl. WYSŁOUCH 2006).

Der 2001 erschienene letzte Roman von W.G. Sebald *Austerlitz* beweist, dass Architektur entgegen allem Anschein literarische Texte inspirieren kann: nicht nur als Thema, sondern auch als strukturelles Modell für literarische Darstellungen. „In keinem anderen Werk Sebalds spielen Architekturaufnahmen eine vergleichbar große Rolle wie in *Austerlitz*“ (EGGERS 2011: 31). Sebald nimmt auf Text begleitend abgebildete authentische Bauten Bezug, parallelisiert aber auch Sprache und Text mit architektonischen Strukturen (vgl. JEZIORKOWSKI 2007: 73). Gebäude, to-

pografische Ensembles, Grundrisse von Bauanlagen funktionieren auf der verbalen Ebene – so meine These – als Gedächtnis-Metaphern. In Bildern dargestellt, werden sie zu Metonymien, die das Vergangene, Verdrängte und Traumatische vergegenwärtigen.

Bevor konkrete Textbelege für diese These angeführt werden, sollen die Gründe für das Interesse der Literatur- bzw. Kulturwissenschaft an räumlichen Konzepten und Strukturvorstellungen, die u.a. auch Architektur als dreidimensionale Kunst liefert, erklärt werden.

Der Raum ist im Zuge des *spatial turn* zu einem der Interessenschwerpunkte der kulturell orientierten Literaturwissenschaft der letzten zwei Dekaden aufgestiegen. Der Raum als „zentrale Wahrnehmungseinheit“ und theoretisches Konzept (BACHMANN-MEDICK 2009: 284) hat in der Epoche der globalen Netzwerke die dem aufklärerischen Denken verpflichtete Perspektive der Zeit und des Fortschritts abgelöst (vgl. ebd. 285 f.). Wir empfinden heute einerseits eine Raumverdichtung oder ein „Raumverschwinden“ durch „translokale, ortlose Medien- und Kommunikationstechnologien“ (BACHMANN-MEDICK 2008: 664), was zum Gefühl der Entwurzelung und Heimatlosigkeit führt; als Reaktion darauf werden das Lokale und die Heimat in der Literatur „wiederentdeckt“. Andererseits machen die überall vorhandenen – auch sozial und politisch gemeinten – Grenzen, bewachte, abgeschlossene, kontrollierte Zonen die Raumperspektive unvermeidlich (vgl. BACHMANN-MEDICK 2009: 287). Die Kulturwissenschaft – und mit ihr die Literaturtheorie – nimmt „Konstellationen, Gleichzeitigkeit (ungleicher Lebenssphären) und Lokalisierung“ (ebd. 664) verstärkt in den Blick. Dabei wird der Raum nicht mehr rein geografisch verstanden, sondern im übertragenen und relationalen Sinne: als „Ergebnis sozialer Beziehungen und Praktiken“ sowie als Funktion von Machtverhältnissen (ebd.).

Der Raum als Denkfigur und Analysekatgorie ist für die Werke von W.G. Sebald aus zwei Gründen relevant. Zum einen handeln seine Texte von Menschen, für die der Zustand des Ausgewandertseins, der Entwurzelung, der Heimatlosigkeit ihre *conditio humana* bedeutet. Bei der Interpretation dieser Zustände belegen solche Raumkonzepte ihre Deutungskraft, die im Zuge des *spatial turn* in den Vordergrund rücken: z. B. die Foucaultsche Heterotopie oder die Dichotomie „anthropologischer Ort vs. Nicht-Ort“ (Marc Augé).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zur Relevanz dieser Begriffe für Sebald vgl. ÖHLSCHLÄGER 2006: 133-155 (Kapitel *Räume. Heterotopien, Orte und Nicht-Orte in „Austerlitz“ und „All’Estero“*) sowie FUCHS 2008.

Die Raumkategorie schließt sich zudem an das Thema Gedächtnis an, das „zugleich Gegenstand, Methode und Zweck der Texte Sebalds“ (MEYER 2003: 80) ist. Seine literarischen Arbeiten „entstanden parallel zu jenem Diskurs, der seit Jahren die Forschungsarbeiten der Geisteswissenschaften maßgeblich bestimmt. Es ist der Diskurs, der um die Phänomene Zeit, Gedächtnis, Erinnerung, Vergessen kreist“ (MARTIN 2007: 81). Der Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurs wird bei Sebald an Protagonisten veranschaulicht, die infolge traumatischer Kriegserfahrungen nicht nur heimat-, sondern auch erinnerungslos geworden sind und durch diverse Formen der Erinnerungsarbeit ihre „verschütteten Biografien“ rekonstruieren.

Gedächtnis und Erinnerung sind schon immer mit der Kategorie des Raums zusammengebracht worden – eine Verbindung, die bis in die antike Mnemotechnik mit ihren *loci memoriae* zurückreicht. In der Kulturwissenschaft spricht man von Gedächtnis- bzw. Erinnerungsorten. Einen solchen Ort versteht man als „Kristallisationspunkt bzw. narrative Abkürzung des kollektiven Gedächtnisses“ (BINDER 2001: 199). Im wörtlichen Sinne kann es sich dabei um konkrete Orte im topografischen Sinne handeln (z. B. ein Schlachtfeld, ein Mahnmal). Im übertragenen Sinne können Gedächtnisorte auch einen symbolischen (Jahrestag) oder funktionalen Charakter haben (Autobiografie, Gemeinschaft) (vgl. ebd.).

Die Metapher des Gedächtnisortes vermittelt einerseits die Vorstellung, dass das Gedächtnis – eine typische Funktion des menschlichen Geistes – an Orten und leblosen Gegenständen haftet. Zum anderen ist der gesamte philosophische, literarische, neuerdings psycho- und soziologische sowie kulturwissenschaftliche Gedächtnisdiskurs schon immer in Metaphern geführt worden, da der abstrakte Prozess des Speicherns und Abrufens von Informationen im menschlichen Gehirn sich nur so darstellen lässt (vgl. etwa ASSMANN 2009: 150).<sup>2</sup> Grundsätzlich basieren die Gedächtnis-Metaphern entweder auf Schrift- oder auf Raumvorstellungen. Zu den ersteren, „zweidimensionalen“ Metaphern gehören: Wachstafel, Buch, Palimpsest, zu den letzteren („dreidimensionalen“) – Magazin, Ruhmestempel, Theater, Bibliothek, aber auch Ausgrabungen (vgl. ASSMANN 2009: 151-165).

Raum- und Schriftmetaphern, die den beiden Konzepten des Gedächtnisses entspringen, lassen sich auf die Analyse unterschiedlicher

<sup>2</sup> Das Gedächtnis wird dabei stets mit dem jeweils aktuellen Speicher- und Kommunikationsmedium verglichen: im Mittelalter mit der Wachstafel oder dem Buch, im 19. Jh. mit der Fotografie, heute mit dem Computer (vgl. PETHES 2008: 121). Auch solche Vorstellungen wie das kollektive oder kulturelle Gedächtnis haben einen metaphorischen Charakter (vgl. SARYUSZ-WOLSKA 2011: 76).

Kulturphänomene anwenden. Während die Schrift-Metaphern der Literatur näherliegen, kann man die Raum-Metaphern mit *urban studies* verbinden: der Erforschung des schichtenartigen Aufbaus einer Stadt, in der sich das Gedächtnis vergangener Epochen abgelagert hat (vgl. etwa SARYUSZ-WOLSKA 2011).

Entgegen der Erwartung, dass ein literarischer Text Gedächtnis und Erinnerungsprozesse vor allem als Erscheinungsformen der Schrift konzeptualisiert, aktiviert Sebald im *Austerlitz* fast alle der bekanntesten sowohl Schrift- als auch Raummetaphern des individuellen, kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses. Und da die Handlung vorwiegend in europäischen Großstädten spielt (Paris, London, Prag, Antwerpen), wo urbane Räume autonome Bedeutungsträger sind, verzahnt sich die literaturtheoretische Textbetrachtung zwangsläufig mit den *urban studies*.

Der Roman thematisiert Vorstellungen, die unter drei Begriffe zu subsumieren sind: „Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur“ (ERLL 2011: 7). In das so ausdifferenzierte Themenfeld fallen auch Phänomene wie Trauma, Verdrängung, Vergessen, Aphasie oder Erinnerungsmechanismen. Um diese Vielfalt der Gedächtnisformen zu vermitteln, stellt Sebald Ähnlichkeiten und Analogien zwischen Landschaft, Sprache und architektonischen Ensembles her (vgl. JEZIORKOWSKI 2007: 74), und zwar durch Verbindung verbaler mit visuellen Mitteln. Was hier besonders interessiert, sind solche räumlichen Gedächtnis-Metaphern, die aufgrund der intermedialen Arbeitsweise Sebalds – eines „Schriftsteller[s] mit einem Blick für die Sprache der Bilder“ (EGGERS 2011: 37) – entstehen. Der Autor von *Austerlitz* fügt Text und Bild zu Ikonotexten – Zeichen höherer Ordnung (vgl. ebd.) zusammen. Einzelne Orte (Landschaften, Bahnhöfe, Bibliothek), aber auch ganze Netzwerke (Eisenbahn, U-Bahn) setzen in *Austerlitz* die individuelle Erinnerung des Protagonisten in Gang und fungieren somit als *loci memoriae* im antiken Sinne (vgl. SARYUSZ-WOLSKA 2011: 163).

Die Gedächtnis-Metaphern sind in der Sebald-Forschung hinreichend gedeutet worden. Weniger Beachtung scheint m. W. die andere Denkfigur Sebalds zu finden: die Metonymie. Beide Figuren entstehen durch die Interaktion zwischen Text und Bild, wobei die Metapher bei Sebald eher sprachlich realisiert und eventuell durch Bilder bekräftigt wird, während besonders suggestive Metonymien die Domäne des Visuellen bleiben.

## 2. Raum-Metaphern im *Austerlitz*: das Hermetische und die Dislokation

Die Rahmenhandlung des Romans umfasst ca. 30 Jahre, in denen der Icherzähler dem Hauptprotagonisten Jacques Austerlitz zufällig oder nach Verabredung in verschiedenen europäischen Städten mehrmals begegnet und sich dessen Lebensgeschichte anhört; der Bericht des Icherzählers geht dann fließend in Monologe seines Gesprächspartners über. Austerlitz ist Kunsthistoriker und Hochschullehrer jüdischer Herkunft, ein gebürtiger Tscheche, der im Sommer 1939 als vierjähriges Kind von seinen Eltern getrennt und aus dem heimatlichen Prag mit einem der sogenannten Kindertransporte nach England verschickt wurde. Seine Mutter kam dann in einem Vernichtungslager ums Leben, der Vater ist verschollen. In London angekommen, wird Austerlitz von einem walisischen Predigerehepaar aufgenommen und wächst unter einem Decknamen auf. Seine tschechische Kindheit, die Muttersprache, ja selbst die Erfahrung des traumatischen Verlusts der Eltern verbannt der Junge jedoch aus dem Bewusstsein. Jahrelang gelingt es ihm, in Unwissenheit zu leben, auch wenn ihn ungewisse, verschwommene Bilder aus der Vergangenheit sowie die vage Ahnung plagen, dass er mit einer „falschen Identität“ in einem „falschen Leben“ steckt – Gefühle, die zu Nervenzusammenbrüchen, Depressionen und sogar zu Sprachstörungen führen. Erst mit 57 Jahren beginnt er, seine wahre Herkunft zu erforschen. Den entscheidenden Impuls dazu gibt Austerlitz eine zufällig gehörte Radiosendung, in der zwei Frauen erzählen, wie sie kurz vor dem Kriegsausbruch mit einem der Kindertransporte gerettet wurden. Der Name des Fährschiffs „Prague“ bringt Austerlitz auf den Gedanken, dass „diese Erinnerungsbruchstücke auch in [sein] eigenes Leben gehörten.“<sup>3</sup> Er fährt nach Prag, wo es ihm gelingt, sein ehemaliges Kindermädchen zu finden – inzwischen eine alte Frau, die ihm seine Vorgeschichte erzählt sowie von dem tragischen Schicksal der Eltern berichtet. Anschließend begibt sich Austerlitz auf die Suche nach den Spuren seiner Mutter in Theresienstadt und seines Vaters in Paris.

Nicht ohne Grund macht der Kunsthistoriker Austerlitz die Architektur der Modernität zum Schwerpunkt seiner baugeschichtlichen Studien: Er verfasst wissenschaftliche Werke über „Hygiene und Assanierung, Architektur des Strafvollzugs, profane Tempelbauten, Wasserheilkunst, zoologische Gärten“ (A 178). Bauten und Architekturformen, mit denen er sich beschäftigt, sind Ausgangspunkt für Gedächtnis-Metaphern, die –

<sup>3</sup> SEBALD 2008: 208. Weiter im Text als „A“ mit Seitenangabe gekennzeichnet.

wie Bettina MOSBACH (2008: 232) zutreffend bemerkt – sich dem Modell des Hermetischen (geschlossene Räume) sowie dem der Verschiebung bzw. Dislokation zuordnen lassen.

Öffentliche Gebäude sind in *Austerlitz* größtenteils mit modernen Institutionen gleichzusetzen (vgl. NIEHAUS 2006): die neue Nationalbibliothek in Paris, das Staatsarchiv in Prag oder der Brüsseler Justizpalast. Institutionen sollen die gesellschaftlichen Verhältnisse ordnen und das Chaos des Lebens bändigen, sie können/sollen aber auch das Individuum überwachen und disziplinieren; sie verkörpern also die Macht mit ihren Vor- und Nachteilen. Die ambivalente Funktion der Institutionen spiegelt sich in der architektonischen Gestalt der Gebäude, in denen sie untergebracht sind, wider: Sie werden stets durch „Ordnungszwang“ und einen „Zug ins Monumentale“ charakterisiert, erscheinen aber zugleich ungemütlich, Menschen abweisend und einschüchternd. Da die Institutionen zugleich Orte sind, an denen Wissen erzeugt und gespeichert wird („kulturelles Wissen, spezifisches Fachwissen, Wissen über das Leben, Wissen über das Subjekt“ – ÖHLSCHLÄGER 2006: 113), verkörpern die Sebaldschen Bauwerke gleichsam die These Michel Foucaults, dass Wissen mit Macht einhergeht. Gebäude, die ihrem Wesen nach dem Menschen dienen und die positive, humanistische Seite der Modernisierungsprozesse zeigen sollen, verwandeln sich in ihr Gegenteil: in „Architektur des Terrors“, in der Monumentalität in Monstrosität umschlägt (vgl. NIEHAUS 2006: 322).

### 2.1. Die Nationalbibliothek in Paris: Entfremdung und Tod des kulturellen Gedächtnisses

In diesem negativen Lichte wird eine der Institutionen dargestellt, die in der geläufigen Metaphorik das Gedächtnis als Speicher konzeptualisiert: die Bibliothek. Austerlitz beschreibt die Neue Nationalbibliothek in Paris, die er im Rahmen seiner autobiografischen Nachforschungen in der Hoffnung besucht, in ihren Beständen eine Spur seines Vaters zu entdecken. Die Bibliothek ist jedoch aus dem ihm von früher her bekannten, gemütlichen, leserfreundlichen, zentral gelegenen Gebäude in ein neues hochmodernes Haus verlegt worden. An diesem Beispiel wird sichtbar, wie ein anthropologischer Ort (um einen Begriff von Marc Augé zu benutzen, vgl. AUGÉ 2012: 58-63), d. h. ein solcher, der zum Verweilen einlädt und dem Besucher bzw. Leser emotionalen Halt gibt, sich in einen Nicht-Ort verwandelt: Das neue, monumentale Bibliothekshaus wirkt abschreckend und dysfunktional (vgl. NIEHAUS 2006: 323). Das architektonische Konzept des Gebäudes mit den „vier an den Eckpunkten zweiundzwanzig

Stockwerke aufragenden Bibliothekstürmen“ (A 393) überwältigt den potenziellen Leser, der sich darin wie ein Fremdkörper fühlt. Der Zugang zu den Büchern in der „Bastion der Bibliothek“ (A 396) wird durch unzählige Kontrollmaßnahmen erschwert. Es ist ein „in seiner ganzen äußeren Dimensionierung und inneren Konstitution [Menschen abweisendes] und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein kompromißlos [entgegengesetztes] Gebäude“ (A 392), das „einen babylonischen Eindruck macht“ (A 395), ein Transitort, den man nicht als willkommener Gast betritt, sondern als Petent, der das Gebäude möglichst schnell wieder verlassen soll. Und indem die Bibliothek an den Stadtrand von Paris verbannt wurde, gleicht sie der Foucaultschen Heterotopie: einem „virtuellen Raum“ des Dazwischen, der sich außerhalb des Zentrums befindet und das Ausgeschlossene, Verpönte, Unerwünschte möglichst weit nach außen verlagert (vgl. ÖHLSCHLÄGER 2006: 137).

Die als Heterotopie gedeutete Bibliothek kann man als Metapher des individuellen Gedächtnisses von Austerlitz auffassen, der unerwünschte Erinnerungen aus dem Bewusstsein (dem „Zentrum“) ins Unterbewusste (an den „Stadtrand“) verdrängt. Als moderner Nicht-Ort fungiert das Gebäude aber auch als melancholisches und pessimistisches Bild des kulturellen Gedächtnisses, das in der heutigen Gesellschaft eine Randstellung einnimmt: Die Schätze der Kultur und des Wissens, in einem monumentalen Tempelbau unter Verschluss gehalten, werden dem Menschen paradoxerweise entfremdet und geben ihm keinen Rückhalt. Vielsagend ist folgende Erkenntnis von Austerlitz: „diese neue Riesenbibliothek, die nach einem jetzt ständig verwendeten, häßlichen Begriff das Schatzhaus unseres gesamten Schrifterbes sein soll, [hat sich] als unbrauchbar erwiesen bei der Fahndung nach den Spuren meines in Paris verschollenen Vaters“ (A 399). Zwischen dem im „babylonischen Turm“ eingesperrten kulturellen Gedächtnis und der Einzelbiografie (dem individuellen Gedächtnis) lässt sich keine persönliche, lebendige Verbindung herstellen; das Individuum, als Leser und Mensch von dem kulturellen Gedächtnis abgekoppelt, ist inmitten der hoch zivilisierten Welt völlig einsam.

Diese Lesart wird noch durch die Reflexion bekräftigt, dass das Gedächtnis umso schneller schwindet, je mehr Wissen angesammelt und gespeichert wird. Austerlitz und ein alter Bibliotheksangestellter sprechen über „die im Gleichmaß mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit“ (A 404) und bemerken, das neue Bibliotheksgebäude sei „quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein



Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit“ (A 404). Es klingt hier der aktuelle gedächtnistheoretische Diskurs an, in dem man auf den „paradoxen Zusammenhang von medialen Speichermöglichkeiten und der Gefahr des Vergessens“ (ERLL 2011: 3) hinweist. Es ist auch eine bittere Ironie der Geschichte, dass auf dem jetzigen Bibliotheksgelände sich „bis zum Kriegsende ein großes Lager [befand], in dem die Deutschen das gesamte von ihnen aus den Wohnungen der Pariser Juden geholte Beutegut zusammenbrachten“ (A 407). Nur wenige haben das Bewusstsein, dass „die ganze Geschichte im wahrsten Wortsinn begraben ist unter den Fundamenten der Grande Bibliothèque unseres pharaonischen Präsidenten“ (A 409). Die „archäologische“ Metapher der „verschiedenen Schichten, die dort drunten auf dem Grund der Stadt übereinander gewachsen sind“ (A 406 f.) macht deutlich, dass das kulturelle Gedächtnis nicht wirksam akkumuliert und lebendig erhalten werden kann, wenn man das Vergangene auslöscht. Die schmerzhafteste Geschichte gehört ebenfalls zum kulturellen Gedächtnis und lässt sich nicht einfach begraben, sondern fordert ihr Recht, erinnert zu werden.

Die Bibliotheksmetapher realisiert also beide von Mosbach genannten räumlichen Modelle: des Hermetischen (Metapher für das eingesperrte, unzugängliche und abgestorbene kulturelle Gedächtnis) und der Dislokation (Bibliothek als Heterotopie, Metapher für das individuelle Gedächtnis mit verdrängten Traumata). Hinzu kommt noch die Metapher der Ausgrabungen (Schichten des Gedächtnisses, die immer weiter in die Vergangenheit zurückreichen und „freigelegt“ werden).

## 2.2. Die Festung Breendonk: Abwehrmechanismen des individuellen Gedächtnisses

Eine weitere architektonische Gedächtnismetapher, die das Konzept des Hermetischen an das der räumlichen Verschiebung koppelt, findet man im Bild der belgischen Festung Breendonk. Die Anfang des 20. Jahrhunderts mit großem Aufwand errichtete und militärtechnisch bald überholte Festung Breendonk wurde 1940 von der SS als Auffanglager benutzt, in dem Tausende Menschen gefoltert wurden. In seinem ersten Gespräch mit dem Ich Erzähler deutet Austerlitz das Projekt der Festungsanlage, die auf dem Grundriss eines „sternartige[n] Zwölfeck[s] mit Vorgaben“ (A 26) errichtet wurde, als „ein Emblem der absoluten Gewalt“ (A 27) und als Beweis dafür, dass der Mensch in seinem Drang nach Monumentalität im Grunde nur seine Schwäche, Verunsicherung und Angst vor dem Fremden



bloßstellt. Gerade an den gewaltigsten Verteidigungsanlagen ließe sich zeigen,

wie wir, um gegen jeden Einbruch der Feindesmächte Vorkehrungen zu treffen, gezwungen seien, in sukzessiven Phasen uns stets weiter mit Schutzwerken zu umgeben, so lange, bis die Idee der nach außen sich verschiebenden konzentrischen Ringe an ihre natürlichen Grenzen stoße [...]. [F]ixiert, wie man auf dieses Schema war, habe man außer acht gelassen, daß die größten Festungen naturgemäß auch die größte Feindesmacht anziehen, daß man sich, in eben dem Maß, in dem man sich verschanzt, tiefer und tiefer in die Defensive begibt [...]. (A 25, 27)

Bettina Mosbach führt die Festungsmetapher auf das psychoanalytische Trauma-Konzept Sigmund Freuds zurück, der bei der Beschreibung psychischer Reaktionen auf traumatische Ereignisse zur Metaphorik des Militärischen greift (vgl. MOSBACH 2008: 240). Die rationale Logik der Fortifikationskunst und das zwangsläufige Fehlschlagen jeglicher Verteidigungsmaßnahmen veranschaulichen die Abwehrmechanismen eines traumatisierten Gedächtnisses. So versucht auch Austerlitz, das Trauma der frühen Kindheit einzukapseln und gleichsam in einem Bunker des Unbewussten einzusperren. Die „konzentrischen Ringe“ der Festung Breendonk entsprechen den ständig von neuem erzeugten, undurchlässigen psychischen „Schutzwerken“, die das Zurückfluten der Erinnerungen verhindern, aber auch jegliche äußeren Impulse, die das verdrängte Trauma aktivieren könnten, abweisen sollen. Diesen psychischen Mechanismus reflektiert Austerlitz folgendermaßen:

Ich las keine Zeitungen, [...] drehte das Radio nur zu bestimmten Stunden an, verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem [...] Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner [...] Person. (A 205f.)

Als eine besonders logische und rationale Verteidigungsmaßnahme dienen Austerlitz seine baugeschichtlichen Studien: Das umfangreiche Fachwissen, das er sich aneignet, bezeichnet er selbst als „kompensatorisches Gedächtnis“ (A 206). Die Abwehrmechanismen sind aber, genauso wie jede überdimensionierte Fortifikationsanlage, zum Scheitern verurteilt, da sie zu viel emotionalen Aufwand erfordern und die psychischen Kräfte verzehren:

[S]ollte es dennoch [...] einmal dazu gekommen sein, daß eine für mich gefahrvolle Nachricht mich trotz aller Sicherheitsvorkehrungen erreichte, dann

war ich offenbar fähig, mich blind zu stellen und taub, und die Sache wie sonst eine Unannehmlichkeit kurzum zu vergessen. Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung, erforderte indessen [...] von Mal zu Mal größere Anstrengungen und führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines Sprachvermögens [...]. (A 206)

### 2.3. Liverpool Street Station: Gedächtnis als Gefängnis, Verräumlichung der Zeit

Die verdrängten Gedächtnisinhalte suchen sich schließlich ihren eigenen, unerwarteten Weg ins Bewusstsein des Protagonisten. Der erste Impuls, der den Erinnerungsprozess in Gang setzt und zugleich einen Nervenzusammenbruch verursacht, erreicht Austerlitz auf einer seiner baugeschichtlichen Erkundungen in London. An dem gerade im Umbau befindlichen Bahnhof Liverpool Street verirrt sich Austerlitz in einen alten Wartesaal (*Ladies Waiting Room*), dessen Innenraum in ihm ein Bild aus der Vergangenheit wachruft: Er sieht sich selbst als vierjährigen Knaben, der am Bahnhof wartet, und seine Pflegeeltern, die ihn abzuholen kommen. An der Liverpool Street Station muss denn Austerlitz – wie er im Nachhinein schlussfolgert – tatsächlich mit dem Kindertransport angekommen sein; der Wartesaal war der Ort seiner ersten Begegnung mit dem Priesterpaar Elias.

Die Beschreibung des Innenraums erinnert an die Grafiken von Giovanni Battista Piranesi – seine *Carceri d'invenzione*:<sup>4</sup>

[Ich sah] riesige Räume sich auftun, sah Pfeilerreihen und Kolonnaden, die in die äußerste Ferne führten, Gewölbe und gemauerte Bogen, die Stockwerke über Stockwerke trugen, Steintreppen, Holzstiegen und Leitern, die den Blick immer weiter hinaufzogen, Stege und Zugbrücken, die die tiefsten Abgründe überquerten und auf denen winzige Figuren sich drängten, Gefangene, so dachte ich mir, sagte Austerlitz [...]. (A 198)

In dieser Vision, die man vielleicht als eine Blitzlicht-Erinnerung bezeichnen könnte (vgl. ASSMANN 2006: 127), erhält das Vergangene einen bildhaften und dreidimensionalen Charakter. In dem Raum überkommen den Protagonisten

Erinnerungen, hinter denen und in denen sich viel weiter noch zurückreichende Dinge verbargen, immer das eine im andern verschachtelt, gerade so wie die labyrinthischen Gewölbe, die ich in dem staubgrauen Licht zu erkennen glaubte,

<sup>4</sup> *Imaginierte Gefängnisse* oder *Gefängnisse der Imagination* – der italienische Titel lässt beide Lesarten zu.

sich fortsetzten in unendlicher Folge. Tatsächlich hatte ich das Gefühl, [...] als enthalte der Wartesaal [...] alle Stunden meiner Vergangenheit, alle meine von jeher unterdrückten, ausgelöschten Ängste und Wünsche [...]. (A 200)

In diesem metaphorischen Bild verschränken sich mehrere Diskurse. Zum einen lässt sich der Raum, in dem der entscheidende Moment aus der Kindheit: die Ankunft in einer neuen Welt, im „falschen Universum“ (A 199), unter Verschluss gehalten wird, mit dem individuellen Gedächtnis gleichsetzen. In der fantastischen Baukonstruktion, die dem Protagonisten zugleich als das Innere einer Ruine und ein im Entstehen begriffener Rohbau (vgl. A 199) erscheint, wird die Opposition zwischen Innen und Außen ausgespielt. Austerlitz sieht sich selbst als Knaben gleichsam „von außen“, aber er weiß, dass er selbst dieser Knabe ist. Es überlagern sich hier – um mit Aleida ASSMANN (2006: 133) zu sprechen – die metaphorische Erinnerung, die man als Vorstellungsbild vor sich hat, und die metonymische Erinnerung, in die man selbst verwickelt ist. Mit diesem zwiespältigen Gefühl des zugleich „Draußen- und Drinnen-Seins“ lässt sich auch erklären, warum Austerlitz das Erlebnis an der Liverpool Street Station als „Gefängnis- und Befreiungsvision“ (A 199) beschreibt. Befreiung ist es, weil Austerlitz durch das Öffnen der Tür zum Wartesaal Zugang zu seiner Vergangenheit findet; die Tür führt aber wieder in einen verschlossenen, hermetischen Raum (so auch die Interpretation von NIEHAUS 2006: 330).<sup>5</sup>

Die architektonische Metapher des Bahnhofs dient auch zur Verräumlichung der Zeit. Das Verschachteln verschiedener Zeitebenen, auf denen Erinnerungen aus diversen Lebensphasen des Protagonisten verortet sind, bewirkt zwar, dass Vergangenheit und Gegenwart nebeneinanderstehen. Diese Synchronität kollidiert allerdings mit dem gefängnisartigen Bild des geschlossenen Raums, der sich vor Austerlitz auftut. Mit der „verschachtelten Zeit“ wird somit das Trauma präsent (Austerlitz weiß, dass es hinter der geschlossenen Tür da ist), aber nicht verfügbar (vgl. TISCHEL 2006: 33).

Die Darstellung der Liverpool Street Station als Metapher des individuellen Gedächtnisses steht außerdem im Widerspruch zur „geläufigen Metaphorik [des Gedächtnisses] als Schatzhaus oder Archiv“ (TISCHEL 2006: 34). Während man ein Archiv mit einem vertrauten, geordneten und verfügbaren Raum assoziiert (vgl. BOHLEY 2011: 165), wirkt Sebalds

<sup>5</sup> Der Warteraum erscheint auch deswegen als Gefängnis, weil der Protagonist im Nachhinein die Nutzlosigkeit dieses Erlebnisses erkennt: „Es nutzte mir offenbar wenig, daß ich die Quellen meiner Verstörung entdeckt hatte, mich selber, über all die vergangenen Jahre hinweg, mit größter Deutlichkeit sehen konnte als das von seinem vertrauten Leben von einem Tag auf den andern abgesonderte Kind“ (A 330).

„labyrinthisches Gewölbe piranesischer Dimension“ (ebd.) nur erschreckend. Sobald fügt sich hier nicht zufällig in die lange Reihe der Autoren ein, die an die fantastischen Visionen Piranesis anknüpfen. Wie Hans HOLLÄNDER (1995: 163) bemerkt, werden die *Carceri* immer dann in der Literatur zitiert, „wenn die Fremdheit der Welt als Architektur beschrieben wird, so bei Borges, Jünger, Gracq“ u. a. Die Grafiken veranschaulichen die Unermesslichkeit und Unergründlichkeit des Raumes: Die meisten Piranesischen Innenräume „sind allseitig fortsetzbar, und der Tiefe des labyrinthischen Raumes entspricht nach unten ein Abgrund“ (ebd. 161). Wenn man – wie in *Austerlitz* – Raum mit Gedächtnis und dem Unbewussten identifiziert, so ergibt sich daraus eine unheimliche Vision des eigenen Gedächtnisses als unergründliches, unfassbares und fremdes Labyrinth.<sup>6</sup>

### 3. Sprache als Labyrinth. Von der Aphasie zur Metonymie

Das Labyrinth funktioniert im *Austerlitz* als eine grundlegende strukturelle, räumlich-architektonische Figur, die nicht nur im wörtlichen Sinne für Gebäude (Bahnhof, Justizpalast) zutrifft, sondern auch für abstrakte Begriffe: Gedächtnis und Sprache.

Die Sprache wird, ähnlich wie Zeit und Gedächtnis, in spatiale Kategorien „übersetzt“. Der Beschreibung der Sprachstörungen, die sich bei Austerlitz infolge der Verdrängung des Traumas einstellen, geht ein Vergleich zwischen der Sprache und einer Stadt voran, in der man sich leicht verirrt:

Wenn man die Sprache ansehen kann als eine alte Stadt, mit einem Gewinkel von Gassen und Plätzen, mit Quartieren, die weit zurückreichen in die Zeit, mit abgerissenen, assanierten und neuerbauten Vierteln und immer weiter ins Vorfeld hinauswachsenden Außenbezirken, so glich ich selbst einem Menschen, der sich [...] in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet, der nicht mehr weiß, wozu

<sup>6</sup> Übrigens findet die Gleichsetzung des Unbewussten – nach Sigmund Freud als die „unterste“ Region der menschlichen Psyche – mit Piranesis Gewölben eine Bestätigung in der Kunstgeschichte und der Architekturtheorie Piranesis. Die architektonische Gestaltung der *Carceri* basiert auf dem groben Quaderwerk und der toskanischen Ordnung, die – wie HOLLÄNDER (1995: 161) bemerkt – zur „Macht- und Abschreckungsarchitektur“ gehört: „In der Architekturtheorie der Renaissance und des Barock ist das die unterste und älteste, dem Unterirdischen zugeordnete Säulenordnung, die zu Bergwerken, Höhlen, auch Tunneln gehört, zu Brunnen und Schächten. In Piranesis Architekturtheorie ist diese ‚Megalith-Bauweise‘ die älteste und ehrwürdigste, der Ursprung von Architektur überhaupt. Die *Carceri* sind daher auch archäologische Orte“ (ebd.). Das „Unterste“, „Brunnen“ und „Schächte“ assoziiert man nicht nur mit Freud, sondern auch mit dem kollektiven Unbewussten von C.G. Jung.

---

eine Haltestelle dient, was ein Hinterhof, eine Straßenkreuzung, ein Boulevard oder eine Brücke ist. (A 183)

Die Lähmung aller produktiven und rezeptiven Sprachfertigkeiten des Protagonisten, seine Orientierungslosigkeit im Labyrinth des Sprachsystems geht mit dem Gefühl der Desintegration und abnehmenden semiotischen Kontinuität einher (vgl. ILSEMANN 2006: 312). Eine besondere Aufmerksamkeit verdient m. E. die Tatsache, dass die Sprachkrise von Austerlitz ziemlich genau dem Krankheitsbild der Aphasie entspricht:

Das gesamte Gliederwerk der Sprache, die syntaktische Anordnung der einzelnen Teile, die Zeichensetzung, die Konjunktionen und zuletzt sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge, alles war eingehüllt in einen undurchdringlichen Nebel. [...] Nirgends sah ich mehr einen Zusammenhang, die Sätze lösten sich auf in lauter einzelne Worte, die Worte in eine willkürliche Folge von Buchstaben, die Buchstaben in zerbrochene Zeichen [...]. (A 183 f.)

Aphasie ist hier aus zwei Gründen relevant. Erstens fügt sie sich in den Gedächtnisdiskurs als einer der Modi des Vergessens ein (vgl. ERLI 2011: 8). Zweitens legt sie die Möglichkeit nahe, die andere Strategie der Gedächtnis-Darstellung bei Sebald zu untersuchen: die Metonymie.

Bekanntlich waren es Ergebnisse der Beobachtung aphasischer Störungen, die Roman Jakobson zur Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie veranlassten. Im Sprachverhalten von Aphasikern lassen sich zwei entgegengesetzte Tendenzen beobachten: Während im ersten Typ dieser Krankheit die Fähigkeit der Selektion und Substitution des Wortmaterials, also das Finden paradigmatischer Ähnlichkeiten beeinträchtigt ist, betreffen die Störungen im zweiten Typ der Aphasie die Fähigkeit der Kombination, d. h. der Herstellung von syntagmatischen Relationen und Kontiguitäten (vgl. JAKOBSON 1956). Aus diesem Befund, den Jakobson in Bezug auf das Sprachsystem überhaupt verallgemeinert, wird die Opposition zwischen zwei Sprachfiguren abgeleitet: der Metapher, die auf Ähnlichkeit, Selektion und Substitution beruht, und der Metonymie, die auf Kontiguität und Kombination basiert. Diese zwei entgegengesetzten Möglichkeiten, sprachliche Äußerungen zu gestalten, lassen sich auf die Ebene der literarischen Phänomene übertragen (Metapher als typisches Mittel der Dichtung und Metonymie als Domäne der realistischen Prosa).

Obwohl das dichotomische Konzept des Metaphorischen und des Metonymischen wegen seiner weitgehenden Vereinfachung stark kritisiert wird (vgl. ZIOMEK 1994, der auch die Komplementarität der beiden literarischen Tropen bezweifelt), scheint diese Gegenüberstellung trotz-

dem nützlich und fruchtbar – vorausgesetzt, dass man sie nicht bloß auf sprachliche Äußerungen reduziert, sondern im übertragenen Sinne – so wie es Jakobson ursprünglich auch wollte – auf alle Denk- und symbolischen Prozesse bezieht.<sup>7</sup> Metapher und Metonymie werden zu wirksamen Kategorien der Analyse der Sebaldschen Ikonotexte, sobald man sie in den Gedächtnisdiskurs einbindet.

#### 4. Metonymische Präsenz und metaphorische Bedeutung

Nach der geläufigen Definition besteht Metonymie in der Ersetzung des eigentlichen Ausdrucks „durch einen anderen, der zum ersetzten in einer realen Beziehung qualitativer Art (kausal, räumlich oder zeitlich) steht, und nicht, wie in der Metapher, in einer Ähnlichkeitsrelation“ (PEIL 2008a: 496).<sup>8</sup> Nach dem metonymischen Prinzip sind auch viele Artefakte und Werke der bildenden Künste konzipiert. Meistens handelt es sich um eine Relation *pars pro toto*: Ein Teil steht für das Ganze. Wenn man etwa im Jüdischen Museum in Berlin einzelne Gebrauchsgegenstände der im Zweiten Weltkrieg umgekommenen Juden sieht (z. B. eine Brille oder einen Koffer), dann ist dies ein suggestives Beispiel dafür, wie eine Sache für den Besitzer eintritt und zu diesem eine metonymische Beziehung eingeht.

Nach dem niederländischen Historiker und Psychologen Eelco RUNIA (2006) gehören sowohl Metapher als auch Metonymie zu den „Übertragungstropen“, wobei die Metapher die Bedeutung überträgt (*transfer of meaning*), die Metonymie dagegen die Präsenz (*transfer of presence*). Eine sprachliche oder nonverbale Metapher lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den versteckten Sinn und bewegt ihn dazu, diesen zu erraten oder zu rekonstruieren. Eine Metonymie dagegen macht dem Leser/Zuschauer bewusst, dass jemand oder etwas, was nur durch einen Teil repräsentiert wird, nicht (mehr) da ist, obwohl es früher da war. Eine Metonymie erinnert somit an das Gewesene und macht die übrig gebliebene „Leerstelle“ präsent. Runia bezeichnet die meisten modernen Denkmäler als metonymisch, da in ihnen die Denotation über Konnotationen domi-

<sup>7</sup> Nicht nur in der Kunst (z. B. „metonymischer“ Kubismus vs. „metaphorischer“ Surrealismus – vgl. BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ 2013), sondern auch bei der Entwicklung metatheoretischer Modelle in den Geisteswissenschaften, z. B. in der Translationswissenschaft (vgl. die Auffassung der Übersetzung als „metaphorischer“ und als „metonymischer“ Prozess, vgl. TYMOCZKO 1999: 279 ff.).

<sup>8</sup> Den Begriff „Metonymie“ verstehe ich hier in einem weiteren Sinne, der auch die Synekdoche als Metonymie quantitativer Beziehung (vgl. PEIL 2008b: 699) umfasst.



niert: z. B. das Berliner Holocaust-Denkmal von Peter Eisenman, das aus 2711 Stelen besteht (die Teile jüdischer Grabsteine darstellen können), das wenig „erzählt“, dafür aber die Abwesenheit *hic et nunc* betont (vgl. RUNIA 2006: 17). Runia sieht in der Metonymie eine intentional unangemessene Transposition eines Wortes aus seinem gewöhnlichen Kontext 1 in einen anderen, ungewöhnlichen Kontext 2, in dem es gleichsam fehl am Platz ist und daher ins Auge springt. Das metonymische Wort sei eine „Verbindung“ – ein „anormaler Übergang“ zwischen zwei Kontexten/Topoi (vgl. RUNIA 2006: 15f.).<sup>9</sup> Runia bezeichnet moderne Denkmäler ausdrücklich als metonymische Fremdkörper, weil sie bewirken, dass historische Ereignisse aus der Vergangenheit (Kontext 1) in der Gegenwart (Kontext 2) präsent sind und so „Orte“ in „Zeit“ verwandeln (vgl. ebd. 17).

Wohlbemerkt gibt Runia die Bilder in *Austerlitz* als Beispiel einer nicht-verbalen Metonymie an (vgl. RUNIA 2006: 16). Genauso wie Denkmäler fungieren Sebalds Illustrationen als metonymische Verbindungen, „Öffnungen“ in der Zeit, durch welche die Präsenz aus der Vergangenheit in die Gegenwart dringt (vgl. ebd.);<sup>10</sup> nach Runia ist Sebald auf die Präsenz fixiert: Da seine Illustrationen die Präsenz mitgestalten, ist er darum bemüht, die Abbildungen zu „verfremden“, indem er ihnen keine Überschriften zuordnet (vgl. ebd.). Auch die typisch Sebaldsche Strategie, jeweils nur einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen abzubilden (wie etwa die vier Augenpaare am Anfang des *Romans*), folgt der Logik der metonymischen „Deplatziierung“.

## 5. Metonymisches Zusammenspiel von Sprache und Bild

Im Text gibt es viele Metonymien des Typs *pars pro toto*. Sie hängen alle mit der Überzeugung zusammen, dass sich das Grauen und das unvorstellbare menschliche Leid am ehesten durch ein Detail vermitteln lassen: Nach Claudia ÖHLSCHLÄGER (2006: 122) versucht Sebald, „durch die Orientierung am Detail dem ‚Undenkbaren‘ etwas entgegen zu setzen.“ Ein gutes Beispiel ist die Reflexion des Icherzählers, der während der Begehung der Festung Breendonk auf dem Arbeitsgelände schwere Schubkarren betrachtet, die von den Häftlingen geschoben wurden:

<sup>9</sup> Ein Beispiel (nach RUNIA 2006: 15f.): *Jim liest DeLillo* – der Name *DeLillo* gehört zum Kontext 1 „Eigennamen“, wird aber in den für sich „uneigentlichen“ Kontext 2 „Literatur“ übertragen.

<sup>10</sup> Runia schließt dieses Konzept an Roland Barthes' Theorie des *punctum* an, die viele Interpretationen mit den Werken von Sebald in Zusammenhang bringen (z. B. BOEHNCKE 2003).

Es war mir undenkbar, wie die Häftlinge, die wohl in den seltensten Fällen nur vor ihrer Verhaftung und Internierung je eine körperliche Arbeit geleistet hatten, diesen Karren, angefüllt mit dem schweren Abraum, über den von der Sonne verbrannten, von steinharten Furchen durchzogenen Lehm Boden schieben konnten oder durch den nach einem Regentag bereits sich bildenden Morast, undenkbar, wie sie gegen die Last sich stemmten, bis ihnen beinahe das Herz zerbrach, oder wie ihnen, wenn sie nicht vorankamen, der Schaufelstiel über den Kopf geschlagen wurde von einem der Aufseher. (A 37)

Der Schubkarren steht hier metonymisch für die unmenschliche Arbeit und Qual, die die Häftlinge erleiden mussten. Zugleich ruft der Gegenstand in der Vorstellung des Betrachters (Erzählers) das Bild der gefolterten, erniedrigten Menschen hervor, die er gleichsam *hic et nunc* sieht: Die Metonymie überwindet die Zeit und vergegenwärtigt das Vergangene.

In der angeführten Passage wird die Metonymie nur im Text aufgebaut. In den meisten Fällen fungieren metonymische Darstellungen jedoch parallel in Sprache und Bild. In der Pariser Nationalbibliothek stößt Austerlitz in einer Architekturzeitschrift auf „eine großformatige graue Photographie (...), die den bis an die Decke hinaus mit offenen Fächern versehenen Raum zeigte, in welchem heute die Akten der Gefangenen aufbewahrt werden in der sogenannten kleinen Festung von Terezin“ (A 401). Diese Beschreibung wird von einer entsprechenden Abbildung begleitet, die eine ganze Doppelseite einnimmt (A 402 f.). Sowohl im Bild als auch im Text ersetzen die Akten metonymisch die einzelnen Menschenschicksale und machen die Präsenz der Vielen, die in den „naßkalten Kasematten“ (A 401) von Theresienstadt zugrunde gegangen sind, für den Protagonisten nahezu schmerzhaft.

Die Orientierung am Detail als Grundlage für metonymische Darstellungen lässt sich aber am besten an den vielen Architekturaufnahmen nachweisen. Die meisten in *Austerlitz* beschriebenen Bauwerke werden in den Abbildungen nur über architektonische Details visuell vermittelt.<sup>11</sup> So wird etwa der Bahnhof in Antwerpen, an dem die Rahmenhandlung beginnt, durch seine mächtige, von unten in starker perspektivischer Verkürzung fotografierte Kuppel präsentiert (A 19). Metonymisch wird auch das Staatsarchiv in Prag dargestellt. Einmal wird er durch einen Ausschnitt eines Innenhofes ersetzt, der durch seine „um einen rechtwinkligen

<sup>11</sup> Übrigens ist die Methode, ein Gebäude (architektonisches Kunstwerk) durch ein besonders repräsentatives, erkennbares und suggestives Detail darzustellen, in der Literatur weit verbreitet, wie Małgorzata Czermińska an poetischen Bildern von mittelalterlichen Kathedralen in der polnischen Lyrik des 20. Jh. aufzeigt (vgl. CZERMIŃSKA 2005: 375-381, Kapitel *Katedra jako pars pro toto* [Die Kathedrale als pars pro toto]).

oder runden Hof gebauten, an der Innenseite mit Laufstegen versehenen Zellentrakte“ (A 212 f.) repräsentiert wird (Abb. 1)<sup>12</sup>; ein anderes Mal – durch eine verglaste Kuppel (A 212; Abb. 2), die so wie das Gewölbe des Antwerpener Bahnhofs (A 19; Abb. 3), von unten mit starkem Schwarz-Weiß-Kontrast aufgenommen, einen unheimlichen Eindruck macht.

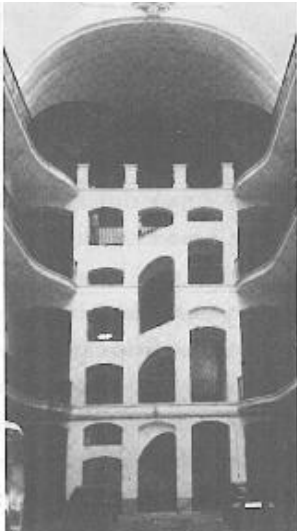


Abb. 1: Innenhof des Staatsarchivs in Prag

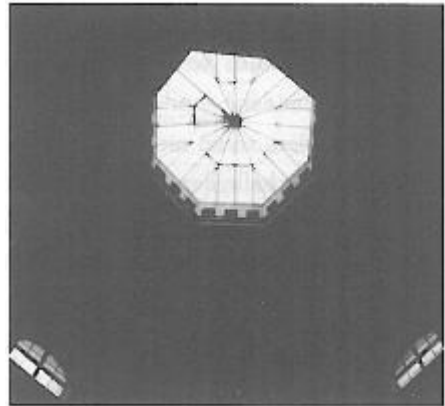


Abb. 2: Innenhof des Staatsarchivs in Prag – Glaskuppel von unten

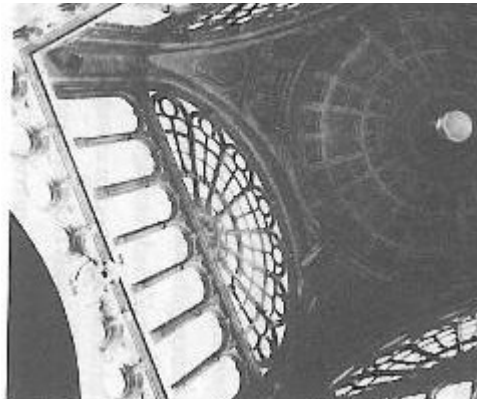


Abb. 3: Bahnhof in Antwerpen

Metonymische Architekturaufnahmen begleiten die Beschreibung der Festung Breendonk. Es gibt fünf Bilder, die sich auf dieses Bauwerk beziehen, es allerdings nie in seinem vollen Ausmaß zeigen. Es handelt sich

<sup>12</sup> Die Autorin bedankt sich beim Carl Hansen Verlag München für die freundliche Genehmigung, die Abbildungen in diesem Aufsatz abdrucken zu dürfen.

einmal um eine Außenansicht, die aber nur zwei von mehreren Bunkern sichtbar macht (A 34; Abb. 4). Eine zweite Aufnahme zeigt lediglich eine Ecke im Innenhof (A 35; Abb. 5). Das Innere der Festung sieht man nur auf einem Ausschnitt eines langen, dunklen Ganges mit Seitentüren (A 38; Abb. 6). Anhand dieser Metonymien ist das Ganze nicht rekonstruierbar. Auch wenn der Erzähler sich ein Gesamtbild der Anlage machen will, indem er ihren Bauplan betrachtet (A 35; Abb. 7), versagt seine Fähigkeit der Synthese. Stattdessen drängen sich ihm organische Metaphern auf:

Von welchem Gesichtspunkt ich dabei die Anlage auch ins Auge zu fassen versuchte, sie ließ keinen Bauplan erkennen, verschob andauernd ihre Ausbuchtungen und Kehlen [...]. [A]ls ich später den symmetrischen Grundriß des Forts studierte, mit den Auswüchsen seiner Glieder und Scheren, mit den an der Stirnseite des Haupttrakts gleich Augen hervortretenden halbrunden Bollwerken und dem Stummelfortsatz am Hinterleib, da konnte ich in ihm [...] allenfalls das Schema irgendeines krebsartigen Wesens, nicht aber dasjenige eines vom menschlichen Verstand entworfenen Bauwerks erkennen. (A 35 f.)

Der Erzähler kann also die Festung weder von außen noch von oben herab mit dem Blick und dem Verstand erfassen. Dieses Versagen der Denk- und Vorstellungskraft kann man als Unmöglichkeit deuten, die „große“ Geschichte zu begreifen; diese hängt bei Sebald mit der Vogelperspektive zusammen. In *Die Ringe des Saturn* wird ein in einer Kuppelrotunde ausgestelltes Panorama des Schlachtfeldes von Waterloo mit folgenden Worten kommentiert: „Das also [...] ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war.“ (SEBALD 2007: 151f.)

Die monumentale Geschichte bleibt für uns also verschlossen und unverständlich – es sei denn, dass wir auf ihre vermeintliche Überschaubarkeit vertrauen. Wozu man am ehesten noch Zugang bekommt, sind die individuellen Schicksale der Menschen, die sich durch ihre metonymische Präsenz aufdrängen. Das fünfte Bild der Festung Breendonk stellt den Grundriß einer Kasematte dar (A 40; Abb. 8). Die Unterschriften auf dem (offensichtlich von einem authentischen Plan abkopierten) Ausschnitt wirken durch den niederländischen Wortlaut (*Folterkamer* und *Lijkenkamer*) fremd, die Verfremdung verdeckt jedoch nicht den wahren Sinn der grauenhaften Worte. Das Bild fungiert hier nicht nur als *pars pro toto* (der unheimlichste, grauenvollste Teil der ganzen Festung), sondern steht in kausaler Beziehung zum Schicksal derer, die hier unter unvorstellbaren Qualen zugrunde gingen. Es schließt also die Serie der Breendonk-Abbildungen ab, die „vom

großen Festungsbau, der für ein ganzes kriegerisches System steht, über einen Teil der Festung bis hin zu der Folter- und Leichenkammer, und somit zum Leiden der einzelnen Menschen, führt“ (EGGERS 2011: 52).

Abb. 4-8: Festung Breendonk

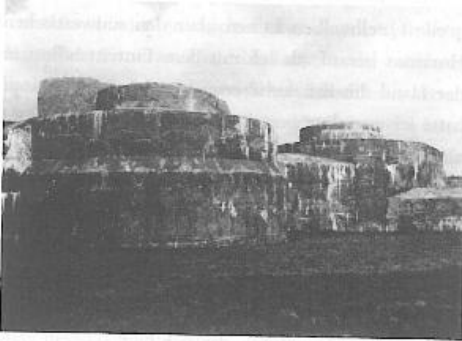


Abb. 4

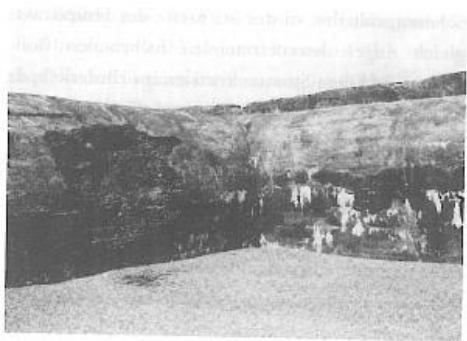


Abb. 5



Abb. 6

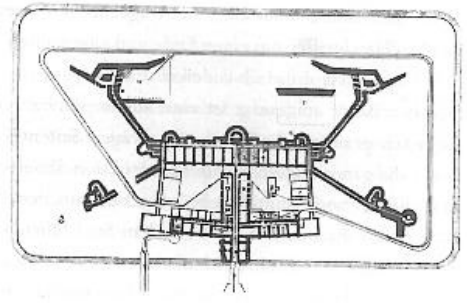


Abb. 7

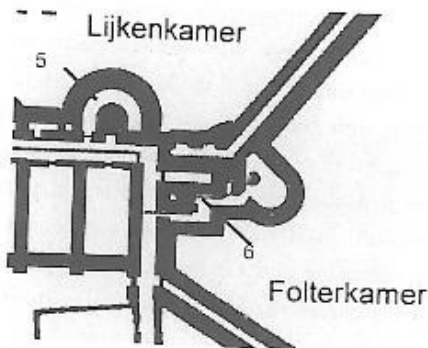


Abb. 8

Die Kasematten, die in Text und Bild einen genauso metonymischen Charakter erhalten, wirken so suggestiv, dass sie beim Erzähler eine ganze Kette von Assoziationen auslösen. Nach ÖHLSCHLÄGER (2006: 118) verfährt Sebald so, „daß der in den Räumen einst stattgefundene Schrecken entzifferbar wird erst durch seine Verknüpfung mit *imagines agentes*, mit einprägsamen Bildern aus der Kindheit“ (Metzgerei in der Heimatstadt des Erzählers, Körperreinigung mit Wurzelbürste – eine Erinnerung, die durch den unangenehmen Schmierseifengeruch in den Kammern ausgelöst wird). Im Nachhinein projiziert der Erzähler auf die Beschreibung der Kasematten noch die nachträglich gewonnene Einsicht zurück, dass der österreichische Schriftsteller Jean Améry 1944 (des Erzählers sowie Sebalds Geburtsjahr) in Breendonk in denselben Räumen schwer gefoltert wurde. Nach ÖHLSCHLÄGER (2006: 119f.) weist diese Erinnerungskette selbst einen metonymischen Charakter auf: Der Erinnerungsprozess verläuft nicht linear und chronologisch, sondern das Zeitgefüge, das sich in den Erinnerungen offenbart, ist diskontinuierlich. Dieser Befund bekräftigt die theoretische Annahme von Eelco Runia, dass der Zugang zur Geschichte, den uns die Metonymie gewährt, einen diskontinuierlichen Charakter hat (vgl. RUNIA 2006: 27).

Der Fotograf Christoph Eggers zieht eine Parallele zwischen dem Bruchstückhaften der Sebaldschen Fotos und der Erinnerung. Somit widersprechen die Aufnahmen in *Austerlitz* der These Siegfried KRACAUERS (1990: 85), dass „Fotos auf die totale Raumerscheinung abzielen, während die Erinnerung meist lückenhaft bleibt“ (zit. nach EGGERS 2011: 47). Sebalds Architekturaufnahmen sind eben fragmentarisch, sie zeigen das Bauwerk nie in seiner Totalität, sondern zergliedern es und bieten nur metonymische Ausschnitte an.

## 6. Schlussfolgerungen

In seiner Polemik gegen Jakobsons bipolares Konzept der Metapher und Metonymie argumentiert Jerzy ZIOMEK (1994: 211-214), dass sprachlichen Metonymien ein grundsätzlich konventioneller und konservativer Charakter innewohnt,<sup>13</sup> sodass sie als kulturelle Tropen zu lesen sind.<sup>14</sup> Innovation und Originalität seien dagegen nur der Metapher vorbehalten.

<sup>13</sup> Z. B. in solchen stehenden Redewendungen wie „am Fuß des Berges“, „unser täglich Brot“ oder „eine gewandte Feder schreiben/führen“. Das letzte Beispiel macht deutlich, dass Metonymien vom Wandel der Technik unbeeinflusst bleiben (vgl. ZIOMEK 1996: 214).

<sup>14</sup> Z. B. steht das Wort „Kaschmir“ für die „Wolle, die aus dem Gebiet Kaschmir stammt“.



Ich würde die These wagen, dass es sich im Fall der Sebaldschen Metaphern und Metonymien – die ja als übergreifende, komplexe poetische Bilder im verbalen und visuellen Sinne gestaltet werden – gewissermaßen umgekehrt verhält. Die Metaphern, die das Gedächtnis im *Austerlitz* als Speicher konzeptualisieren, stehen in der langen Tradition des gedächtnistheoretischen Diskurses. Die größte Wirkungskraft steckt dagegen in den Metonymien, welche – im Medium der Fotografie bzw. in architektonischen Skizzen realisiert – höchst originell sind und den Leser/Betrachter stets aufs Neue überraschen. Durch das Unheimliche, das sie ausstrahlen, fallen sie auf und machen auf die Präsenz dessen, was einst da war, aufmerksam.

Die Gedächtnis-Metaphern und architektonische Metonymien in *Austerlitz* lassen sich in räumlichen Kategorien auffassen. Wie Bettina Mosbach bemerkt, korrespondiert diese „topografische“ Denkweise mit der Figur der Metapher an sich, die – im wörtlichen Sinne als Übertragung eines Wortes von einem Ort an den anderen – bei Sebald selbst zu einer Metapher der Dislokation wird (vgl. MOSBACH 2008: 232). Diese räumliche Dimension lässt sich auch der Metonymie attestieren: Als Denkfigur leistet sie eine Verschiebung auf der Zeitachse, indem sie das Vergangene in die Gegenwart überführt. Dieser Vorgang verläuft aber nicht zielgerichtet und linear, sondern assoziativ; es entstehen Brüche und Diskontinuitäten. Wie Aleida ASSMANN (2009: 337) feststellt: „Das Gedächtnis kennt nicht den behäbigen und unbestechlichen Maßstab chronologischer Zeitrechnung. Es kann das Allernächste in unbestimmte Ferne und das Ferne in bedrängende Nähe rücken.“ Die Metonymie scheint ein besonders geeignetes künstlerisches Mittel zu sein, diese letztere Aufgabe – gleichsam einen ethischen Auftrag – zu erfüllen.

## Literatur

### Quellentexte

SEBALD, W.G. (2007) *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt a. M.

SEBALD, W.G. (2008) *Austerlitz*. Frankfurt a. M.: © Carl Hanser Verlag München 2001

### Sekundärliteratur

ASSMANN, A. (2006) *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München.

ASSMANN, A. (2009) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.

AUGÉ, M. (2012) *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von M. Bischoff. München.

- BACHMANN-MEDICK, D. (2008) Spatial turn. In: Nünning, A. [Hg.] *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 664-665.
- BACHMANN-MEDICK, D. (2009) „Cultural turns“. *Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg.
- BINDER, B. (2001) Gedächtnisort (I). In: Pethes, N. / Ruchatz, J. [Hg.] *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg, 199-200.
- BOEHNCKE, H. (2003) Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder. In: *Text + Kritik*, Heft 158, April 2003, 43-62.
- BOHLEY, J. (2011) Zur Poetik blinder Flecken in W.G. Sebalds *Austerlitz* im Kontext der Nachkriegszeit. In: Golec, J. / von der Lühe, I. [Hg.] *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M., 161-176.
- BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ, T. (2013) Modernist Models of Literary Translation. At the Interface of Translation Studies and the New Modernist Studies. In: Lukas, K. / Olszewska, I. / Turska, M. [Hg.] *Translation im Spannungsfeld der „Cultural Turns“*. Frankfurt a. M., 71-82.
- CZERMINSKA, M. (2005) *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry* [Die Gotik und die Schriftsteller. Zur Topik der Beschreibung von Kathedralen]. Gdańsk.
- EGGERS, Ch. (2011) *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt. Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*. Frankfurt a. M.
- ERLL, A. (2011) *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart, Weimar.
- FUCHS, A. (2004) „Die Schmerzesspuren der Geschichte“. *Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien.
- FUCHS, A. (2008) Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa. In: Heidelberger-Leonhard, I. / Tabah, M. [Hg.] *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*. Berlin.
- HOLLÄNDER, H. (1995) Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: ZIMA, P. V. [Hg.] *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt.
- ILSEMANN, M. (2006) Going Astray: Melancholy, Natural History, and the Image of Exile in W.G. Sebald's *Austerlitz*. In: Denham, S. / McCulloh, M. [Hg.] *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin, New York, 301-314.
- JAKOBSON, R. (1956) Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In: Jakobson, R. / Halle, M. *Fundamentals of Language*. The Hague, Paris, 69-96.
- JEZIORKOWSKI, K. (2007) Peripherie als Mitte. Zur Ästhetik der Zivilität – W.G. Sebald und sein Roman *Austerlitz*. In: Martin, S. / Wintermeyer, I. [Hg.] *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg, 69-80.
- KRACAUER, S. (1990) Die Photographie. In: Ders.: *Schriften*. Hg. von I. Müller-Bach. Bd. 2: Aufsätze 1927-1931. Frankfurt a. M.
- MARTIN, S. (2007) Lehren vom Ähnlichen. Mimesis und Entstellung als Werkzeuge der Erinnerung im Werk W.G. Sebalds. In: Ders. / Wintermeyer, I. [Hg.] *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg, 81-103.
- MEYER, S. (2003) Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald. In: *Text + Kritik*, Heft 158, April 2003, 75-81.
- MOSBACH, B. (2008) *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds „Die Ringe des Saturn“ und „Austerlitz“*. Bielefeld.
- NIEHAUS, M. (2006) No Foothold. Institutions and Buildings in W.G. Sebald's Prose. In: Denham, S. / McCulloh, M. [Hg.] *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin, New York, 315-333.

- ÖHLSCHLÄGER, C. (2006) *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg/Br., Berlin, Wien.
- PEIL, D. (2008a) Metonymie. In: Nünning, A. [Hg.] *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 496.
- PEIL, D. (2008b) Synekdoche. In: Nünning, A. [Hg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar, 699.
- PETHES, N. (2008) *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg
- RUNIA, E. (2006): Presence. In: *History and Theory* vol. 45, Nr. 3, February 2006, 1-29.
- SARYUSZ-WOLSKA, M. (2011) *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach* [Begegnungen zwischen Zeit und Ort. Studien zu Gedächtnis und Städten]. Warszawa.
- TISCHEL, A. (2006) Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Niehaus, M. / Öhlschläger, C. [Hg.] *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin, 31-45.
- TYMOCZKO, M. (1999) *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*. Manchester.
- WEBER, M. R. (2003) Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken. In: *Text + Kritik*, Heft 158, April 2003, 63-74.
- WYSŁOUCH, S. (2006) Architektura – literatura – kultura [Architektur – Literatur – Kultur]. In: *Polonistyka* Nr. 3/2006, 3.
- ZIOMEK, J. (1996) Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje [Metapher und Metonymie. Widerlegungen und Vorschläge]. In: Ders.: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze* [Letzte Werke. Literatur und Literaturwissenschaft]. Warszawa, 178-220.